



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Metody perswazji we współczesnych inscenizacjach antyku greckiego : wybrane zagadnienia

Author: Grażyna Golik-Szarawarska

Citation style: Golik-Szarawarska Grażyna . (2019). Metody perswazji we współczesnych inscenizacjach antyku greckiego : wybrane zagadnienia. W: E. Gryksa, P. Matusiak (red.), "Antyczne techniki perswazyjne" (S. 105-128). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wydział Filologiczny



Przywołane pojęcie „teatr tragedii”, w oryginale *Theater der Tragödie*, jest własnością Hansa-Thiesa Lehmana. Autor używa pojęcia w swoim monumentalnym studium zatytułowanym *Tragödie und Dramatisches Theater*, wydany w 2013 roku¹. „Teatr tragedii” rozumie jako „spezifisch dramatische Form von Theatralität”², w tłumaczeniu autorki: „specyficzną dramatyczną formę teatralności”. Tym samym sugeruje on, że „teatralność” tragedii zawiera *in nuce* sprawczość dramatycznej natury, innymi słowy – ma siłę

2 Ibidem, s. 17.

performatywną, czyli posiada moc przekształcania rzeczywistości. Ranga „teatru tragedii” sprawia, że przyjdzie zgodzić się z postulatami Lehmana, iż powinien być usytuowany w ramach teatru postdramatycznego obok tak ważnych obecnie form teatru, jak: teatr dokumentu, teatr polityczny, teatr plastyczny, teatr performatywny i inne.

„Teatralność” rozumiana będzie, przy takich założeniach, za Samuelem Weberem, w znaczeniu *Theatricality as Medium* i za Patrice Pavisem traktowana jako pojęcie nacechowane zmiennością estetyczną i ideologiczną³.

Warto w tym kontekście przypomnieć, że Dobrochna Ratajczak stosuje pojęcia „teatralność” i „sceniczność”, przeciwstawiając sobie oba te systemoidalne układy norm⁴. Dramaturgia antyczna jest dla niej wyrazem teatralności, jako wpisanego w dramat programu współdziałania twórców, twórczyw i odbiorców w makroskali teatru. Dzieła greckich dramatopisarzy określa mianem dramatu teatralnego. Celem takiego dramatu jest poszukiwanie różnych form uczestnictwa odbiorcy w wydarzeniu teatralnym. W chronologicznie dawnej, lecz nadal aktualnej propozycji polskiej uczoney podkreślone zostaje to, że grecka sztuka teatralna posiada wyraźną tendencję bezpośredniej ingerencji w plan odbioru. Przedstawienie jest rodzajem akcji perswazyjnej, ukierunkowanej na dbałość o skuteczność oddziaływania.

Najnowsze badania skupione są już wyraźnie na teatralnym wymiarze tragedii greckiej. Lehmann, nieco wbrew Arystotelesowskiej tradycji, umniejszającej znaczenie tego, co w tragedii uwidocznione, poddane oglądowi – *opsis* – uznaje aspekt teatralności tragedii za centralny element naukowej debaty. Według klasyfikacji uczonego w kręgu europejskim wyróżnić należy trzy typy formalne „teatru tragedii”: predramatyczny (charakterystyczny dla antyku), dramatyczny (w wiekach XVI do XIX, ale pojawiający się również w pierwszej połowie wieku XX) oraz postdramatyczny (obecny w najbliższej nam współczesności, począwszy od zwrotu performatywnego, datowanego na lata 60. ubiegłego stulecia). Podobieństwa dostrzega uczony pomiędzy formą predramatyczną i postdramatyczną „teatru tragedii”, co stanowi ważny argument ukierunkowania prowadzonej tu analizy na poszukiwanie wyznaczników performatywności współczesnych przedstawień antyku greckiego.

W proponowanej aktualnie perspektywie badawczej tragedia przestaje być jedynie historycznie określonym gatunkiem, a staje się ideą w rozumieniu Waltera Benjamina:

[...] die in verschiedenen Epochen unter verschiedenen »Konstellationen« eine Darstellung tragische Erfahrung artikuliert⁵.

3 Por. hasło: 'Teatralność'. P. PAVIS: *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne A. ÜBERSFELD. Tłum., oprac., uzup. S. ŚWIONTEK. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 545–547.

4 D. RATAJCZAK: *Teatralność i sceniczność*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i oprac. J. DEGLER. Wrocław 1988, s. 261–273.

5 H.-T. LEHMANN: *Tragödie...*, s. 19.

Die tragische Erfahrung – czyli doświadczenie tragiczne, ale i praktyka, w domyśle teatralna praktyka, zmierzająca poprzez użyte środki estetyczne do uzyskania doświadczenia tragicznego. W centrum odbioru tragedii znajduje się zatem doświadczenie tragiczne, co sprawia, że należy pojmować tragedię w jej związkach z afektywnym i mentalnym wstrząsem, doznawanym przez widza. Lehmann uświadamia, że tragiczne doświadczenie, aby się objawić, poszukuje adekwatnej formy „teatralności”, stąd pozostaje w nierozzerwalnym związku z rzeczywistością performatywną, z teatrem, który posiada takie możliwości. Uczony rozumie doświadczenie tragiczne jako rodzaj doświadczenia estetycznego. Lehmann wyraźnie stwierdza, że dramatyczny typ „teatru tragedii” opierał się na reprezentacji doświadczenia tragicznego. Przedstawienie w postdramatycznym „teatrze tragedii” staje się przestrzenią doświadczenia z zaangażowaniem ciała aktora i widza. Konstatuje:

Das Erleben des verkörpernden Schauspielers und der besonderen Position des *homo spectator* sind mitursächlich für die tragische Erfahrung, die ihrerseits definierbar ist als eine unterbrochene ästhetische Erfahrung. In dieser Perspektive waren als konstitutiv für die tragische Erfahrung das Moment der Zäsur und Distanzname, Katharsis mit den Affekten Scham und Zorn, sowie Anagnorisis, verstanden als der Modus eines Verstehens des Nicht-Verstehens, einzutragen⁶.

Obecnie warto jego konstatację odnieść do szerszego tła estetyki performatywności, której zasady sformułowała Erika Fischer-Lichte w swym przedmiotowym studium⁷. W niniejszym opracowaniu przydatne okazały się rozważania uczoney na temat doświadczenia estetycznego jako doświadczenia liminalnego⁸.

Obserwacja recepcji antyku w teatrze współczesnym coraz wyraźniej pokazuje, że teatr postdramatyczny, z właściwą mu poetyką, coraz skuteczniej mierzy się z perswazyjną potencjalnością antycznych pierwowzorów. Perswazyjne właściwości tragedii greckiej, inscenizowanej w teatrze postdramatycznym, kojarzone są przez badaczy i twórców z kategorią *katharsis* z odwołaniem do autorytetu Arystotelesa. Jednak, w epoce ponowoczesnej, pierwszeństwo zdobywa przekonanie, że skuteczność perswazyjna tragedii greckiej objawia się w głównej mierze poprzez teatralną artykulację i odbiór *anagnorisis*, co będzie jeszcze przedmiotem dalszych rozważań. Ciekawi przy tym znaczące odwołanie w toku debaty nad oddziaływaniem przedstawień tragedii greckiej do kategorii „wzniosłości” – w rozumieniu nadanym przez Pseudo-Longinusa, co trzeba będzie poddać głębszej refleksji w toku wywodu.

Wszystko, co zostało dotychczas powiedziane, znajduje potwierdzenie w wynikach badań nad dwoma ważnymi polskimi inscenizacjami: *Król Edyp* w reżyserii Jana Klaty –

6 Ibidem, s. 218.

7 E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.

8 E. FISCHER-LICHTE: R. VII *Ponowne zaczarowanie świata. 2. Doświadczenie estetyczne*. W: E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 305–332.

premiera 17 października 2013 roku w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie⁹ oraz *Oresteja* Iannisa Xenakisa w reżyserii Michała Zadary – premiera 14 marca 2010 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie¹⁰.

Co znamienne w tym kontekście, interpretacja wymienionych spektakli, w zgodzie z dyrektywami najnowszych badań teatrologicznych, prowadzonych w horyzoncie „performatyki”, uwzględniać powinna zawartość *Poetyki* Arystotelesa i brać pod uwagę treści traktatu Pseudo-Longinusa *O wzniosłości*. W jednym i drugim przypadku podstawą wywodu będą ustalenia Henryka Podbielskiego, wydawcy wzorcowych przekładów i komentarzy obu tych dzieł¹¹.

Dwie polskie inscenizacje, będące przedmiotem analizy, obejmuje zaproponowana przez Lehmana kategoria teatru postdramatycznego, bliskiego performansowi, postrzeganego w kontekście kultury mediów. Formalnie oba przedstawienia przynależą do badanego przez Antona Bierla i innych „teatru fragmentu” (*Theater des Fragments*), w którym strategia fragmentaryzacji przedstawienia stanowi kluczową formę eksponowania praktyk perswazyjnych¹². Za Massimo Fusillo postrzegać należy postdramatyczną fragmentaryzację jako wyraz współczesnej kultury hybrydowej¹³. Samo pojęcie ‘hybrydy’ przyjęto w niniejszym opracowaniu za Eriką Fischer-Lichte, która rozumie ją jako „strukturę formalną, połączenie kodów, nie zaś ich pomieszanie, strukturę oznaczającą wielość,

9 *Król Edyp*. Reżyseria: J. KLATA; Muzyka: R. PIERNIKOWSKI; Scenografia: K. MAZUR; Ruch: M. PRUSAK; Przygotowanie wokalne: J. MOTYLSKA; Obsada: I. BUDNER, K. STAWOWY, K. ZAWADZKI. Miejsce premiery: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Kraków Sala Heleny; Data premiery: 17.10.2013; Data oglądu: 16.11.2013.

10 I. XENAKIS: *Oresteia*. Reżyseria: M. ZADARA; Muzyka: I. XENAKIS; Tekst: I. XENAKIS według Ajschylosa; Dyrygent: F. OLLU; Scenografia: R. RUMAS; Kostiumy: J. KORNAKKA; Ruch sceniczny: T. WYGODA; Przygotowanie chóru: B. GOLA, S. WŁODARSKA; Reżyseria światła: A. SIENICKI; Projekcje: T. HARZEM; Dramaturg: D. PRZASTEK; Konsultant muzyczny: S. SKOCZYŃSKI; Asystent dyrygenta: I. SOWIŃSKA, P. SZCZEPAŃSKI; Asystent reżysera: J. PORCARI; Asystent scenografa: W. OSTROWSKI, D. KOWALSKA; Asystent kostiumologa: W. RADWAN-RICHARD; Dyrygent chóru: M. JANOWSKI; Korepetytor solistów: M. PISZEK, A. KRASUCKA; Korepetytor chóru: E. GOC, W. ŁUKASZEWSKA; Obsada: Kasandra: T. NERKOWSKI, H. FALK; Atena: T. HAGGE, H. FALK; Działacz: T. HAGGE; Kiltajmestra: B. WYSOCKA; Agamemnon: S. PALMER; Ajgistos: M. ZANIEWSKI; Protekcionista: J. DONAJSKI; Elektra: A. BAJER, M. KOWALSKA, D. SOKALSKA, K. ZIMAK; Orestes: R. GNIAZDOWSKI, M. MOLENDĄ, M. PISKOR, A. ŻOŁNACZ; Robotnice, Chłopi, Strajkujący, Aktywiści: A. BAJER, R. BERBAUM, S. BETTAS, P. BORKOWSKI, T. BORKOWSKI, W. BUCIŃSKI, I. BURAKOWSKA, P. CHMIEL, W. DYLEWSKI, R. GNIAZDOWSKI, S. JANUS-KINICKA, M. JASIOŃSKA, M. KASPRZYK, G. KARZMARZYK, M. KĄDZIELA, M. KOWALSKA, M. KŁOSIŃSKI, S. KOKOWSKI, T. LEWANDOWSKA, M. MOLENDĄ, M. MONIUK, K. MOZOL, M. OLSZOWY, A. PAULANIS, M. PISKOR, A. PŁACHECKA, A. PŁATEK, M. RADWAŃSKA, J. ROSNER, M. RZĘSIKOWSKA, E. SĄJNOK-GAŁECKA, A. SCHIRMER, D. SOKALSKA, A. SZCZEPAŃSKA-MORAWSKA, D. SZEWCHYK, B. TOMCZUK, C. WĘGIER, M. WOLARSKA, Z. WOŁOSIEWICZ, D. WÓJCİK, M. ZAŁEWSKA, K. ZIMAK, A. ŻOŁNACZ; Chór Teatru Wielkiego Opery Narodowej; Chór Alla Polacca; statyści. Miejsce premiery: Teatr Wielki – Opera Narodowa Warszawa Sala Młynarskiego; Data premiery: 14.03.2010; Data oglądu: 18.10.2011.

11 ARYSTOTELES: *Poetyka*. Tłum. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1983; PSEUDO-LONGINUS: *O wzniosłości*. Tłum. i oprac. H. PODBIELSKI. Lublin 2016.

12 *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*. Hg. A. BIERL, G. SIEGMUND, H. MENEGHETTI, C. SCHUSTER. „Medienanalysen”. T. 3. Hg. G. CH. THOLEN. Bielefeld 2009.

13 M. FUSILLO: *Fragmentierung des Dionysos. Performative Strategien in den „Bakchen” – Inszenierung*. In: *Theater des Fragments...*, s. 259–271.

heterogeniczność i relatywność". W polu zainteresowania autorki pozostanie akcentowany przez uczoną „charakter metaforyczny” hybrydy, „otwierający szersze, dokładniej nieokreślone pole użycia”¹⁴. Należy w tym miejscu podkreślić, że w obu przedstawieniach zastosowane zostały nowe strategie dramatyzacji klasyki, w wypadku Klaty – twórczego recyklingu, w wypadku Zadary – przepisywania. Równocześnie obaj twórcy posłużyli się w przedstawieniach samplującym montażem teatralnym.

Omówienie zakresu pojęciowego recyklingu opracowanie niniejsze zawdzięcza Grzegorzowi Stępniaкови¹⁵. W definiowaniu pojęcia generalnie akcentowany będzie związek recyklingu w teatrze „z przywoływaniem przeszłości, ponownym wykorzystywaniem opowiedzianych już wcześniej historii i pewnego rodzaju nawiedzaniem naszego doświadczenia percepcyjnego”¹⁶. W polu zainteresowania znajdą się strategie i formy artystyczne poddawane teatralnemu recyklingowi. „Przepisywanie” rozumiane będzie w toku wyводу za Justyną Lipko-Konieczną z ukierunkowaniem analizy na „radikalną zmianę paradygmatu”, uznawaną przez tę autorkę za jeden z najbardziej konstytutywnych wyznaczników aktu przepisywania¹⁷. Rozumienie samplingu teatralnego przyjęte zostało za Patrycją Narożną¹⁸, według której „sampling” stanowi „środek wyrazu, element warstwu pracy reżysera [...], opierający się na zapożyczaniu fragmentów różnych dzieł [...], łączenia i nakładania ich na siebie warstwowo i wkomponowywania w inny utwór na potrzeby realizacji konkretnej wizji scenicznej”¹⁹.

W wyniku fragmentaryzacji tekstu teatralnego, obserwowanej w obu omawianych przedstawieniach, reżyserzy uzyskali zaskakującą skuteczność oddziaływania, potwierdzając tym samym konstatację Claudii Bosse, praktykującej ten rodzaj teatru, że strategia, jaką jest fragmentaryzacja, sama w sobie, niejako immanentnie, posiada charakter perswazyjny:

[...] das fragmentarische schafft einen multiperspektivischen raum ohne zentralen punkt, eher drehend, schlagend, schleifend um den angelpunkt des ergreifens, ringens, findes und verwerfens; dieser automatisiert denkräume, körper, ansichten, einsichten und warnehmungen, der austausch ist reziprok zwischen werk, darsteller und zuseher, er informiert und vibriert in einem ständigen wechsel der verhältnisse aller vorhandenen elemente; sie stoßen aneinander, kämpfen, werden überwältigt und brechen wieder auf²⁰.

14 E. FISCHER-LICHTE: *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Wrocław 2012, s. 167.

15 Hasło: 'Recykling', oprac. G. STĘPNIAK. *Słownik pojęć dramaturgicznych*. Oprac. M. SADOCHA. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59: *Zawód: Dramaturg*, s. 87–89.

16 Ibidem, s. 87.

17 Hasło: 'Przepisywanie', oprac. J. LIPKO-KONIECZNA. *Słownik pojęć dramaturgicznych...*, s. 85–87.

18 Hasło: 'Sampling', oprac. P. NAROŻNA. *Słownik pojęć dramaturgicznych...*, s. 89–93.

19 Ibidem, s. 92.

20 C. BOSSE: *exzessives fragmentieren*. W: *Theater des Fragments...*, s. 143.

Strategia fragmentaryzacji komunikatu teatralnego pozwala na osiągnięcie jakości, które określa Bosse, w słowach:

[...] so entstünde ein theater als über die zeitwucherndes gebilde vom umsetzungsformen und textebenen: intertextualität. Intertheatralität. interphysikalität²¹.

W przedstawieniu krakowskim uwagę od razu przykuwał tytuł: *Król Edyp* z obszernym dookreśleniem: *spektakl z wykorzystaniem muzyki Roberta Piernikowskiego inspirowany „Królem Edypem” Sofoklesa i Strawińskiego*. Klasyfikacja genologiczna przedstawienia sprawiła poważny problem teatrologom i krytykom. Pojawiły się takie określenia, jak: postopera, teatralno-muzyczny happening, performans, opera punkowa, opera klubowa. Trudności powstały wskutek zastosowania w tekście teatralnym metody recyklingu. Dodatkową komplikację stanowił samplujący rodzaj montażu teatralnego całości. Ramy modalne krakowskiego spektaklu tworzyły dwa podstawowe interteksty: tragedia Sofoklesa *Król Edyp* i opera-oratorium Igora Strawińskiego *Oedipus Rex*.

Kompozycja fragmentaryczna całości obejmowała przede wszystkim sonosferę. Dominującą warstwę dźwiękowo-muzyczną tworzyło wykonanie oryginalnego libretta autorstwa Jeana Cocteau ze wstawkami łacińskimi kardynała Jeana Daniélou. Partie operowe w języku łacińskim śpiewali Iwona Budner (Jokasta) i Krzysztof Zawadzki (Edyp). Partie Narratora w języku francuskim wygłaszał – melorecytował – Krzysztof Stawowy. Wykonanie głosowe, podobnie jak całość kreacji postaci, cechowała nadekspresja. Środowisko muzyczne stanowiła multigatunkowa kompozycja Roberta Piernikowskiego, łącząca elementy rapu, panka i elektroniki szeroko rozumianej awangardy, w której pojawiły się fragmenty opery Strawińskiego, wyselekcjonowane i opracowane jako sample. Refrenicznie powracało słowo: „Oracle!” wwiercające się w napięte do granic wytrzymałości zmysły widza. Wykonanie całości polegało na wzmocnieniu kontrastów, rytmu i dynamiki. Jak pisała Anna R. Burzyńska:

Zamiast długich, statycznych fraz – gwałtowne napięcia i rozprężenia, zamiast harmonii – dysonanse, do tego niespodziewane przejścia od mętnej ciszy do przerażającego hałasu. Jest w tej muzyce siła, która nie ma nic wspólnego ze zdrowiem; różnorodność, którą nie sposób połączyć z bujnością. Także dlatego, że jest mechaniczna: smyczki i flety z sample-ra, chór z laptopa, arie z mikroportów. Ale jednak w tej syntetycznej muzyce zachował się zarazem ostatni ślad boskiej obecności w zdewastowanym świecie. *Deus ex machina?*²²

Twórcy założyli odbiór immersyjny, wykreowana fonosfera miała pochłoniąć widza. Relacja Łukasza Drewniaka w pełni to potwierdza:

²¹ Ibidem, s. 140.

²² A.R. BURZYŃSKA: *Deus ex machina*. „Ruch Muzyczny” 2013, nr 11. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214272,druk.html> [dostęp: 20.07.2017].

Bo Kłata przenosi tragedię w przestrzeń dźwięku, zaprasza nie na starożytny rytuał, a na seans brzmień, sprzężeń i dysharmonii. Nie jesteśmy w Tebach, ale we wnętrzu ucha. Muzyka, łacina i francuski tylko podkreślają obcość bogów, bohaterów, zaklęć, tyrad i modlitw. Nie ma tragedii – jest „koźła pieśń” o niej, raport ze zranionej fonosfery mitu²³.

W kręgu estetyki performatywności „dźwiękowość” zajmuje znaczące miejsce w performowaniu materialności przedstawienia²⁴. Idąc tym tropem, Lehmann ukazuje tragedię attycką jako materializację/ucieleśnianie słowa/głosu. Stwierdza:

Der antike Schauspieler war zunächst und vor allem Verkörperung der Stimme²⁵.

W tragedii greckiej nacisk położony jest na sposób komunikowania i to właśnie sposób, w jaki słowo jest materializowane na scenie, staje się wehikułem performatywnego oddziaływania.

Wykonanie dźwiękowo-muzyczne ukierunkowane na generowanie emocji odbiorcy, sprzężone zostało z nadekspresją ruchu, gestyki i mimiki. Muzyczno-kinetyczny potencjał perswazyjny tego performansu generalnie objawiał się poprzez ciało. Artyści zakładali reinkorporalizację przeżyć natury duchowej. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że choreografia Maćko Prusaka oznaczona została na afiszu i w programie słowem: „ruch”. Inspiracja płynąca z Baletów Rosyjskich Diagilewa była w krakowskim *Królu Edypie* oczywista; nie można zapominać, że Strawiński dyrygował na premierze w Paryżu, na którą składały się: opera *Oedipus Rex* oraz balet *Ognisty ptak* w wykonaniu Balanchine’a. Czytelny jest równocześnie ideał antycznej trójjedni tworzyw w strukturze teatru antycznej tragedii. Prusak jako choreograf ma znaczące osiągnięcia w zakresie plastycznej inscenizacji antyku. Zaangażowanie sonoryczno-kinetyczne widza osiągnięte zostało w spektaklu Kłaty przez grę aktorów. Określenie Aleksandry Sowy, że grali „jak podpięci do prądu” jest w pełni adekwatne²⁶. Ekspresja ruchowo-gestywna wykonawców nosiła znamiona sztuki walki. Kod gestyczno-kinetyczny opierał się na „powtórzeniach” i wyrazistym teatralnym rytmie. Ruchy były gwałtowne, kanciaste, ciężkie. Pojawiły się wyraziste sekwencje: lotu, kopulacji, upadku. W tym wypadku prymarne stawało się performatywne „uobecnienie” aktora przed „reprezentacją/odgrywaniem” postaci dramatycznej. W zgodzie z ustaleniami Fischer-Lichte w krakowskim przedstawieniu:

23 L. DREWNIAK: *Dadaistyczny wyskok Jana Kłaty*. „Dziennik Polski” 2013, nr 246 online. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171100,druk.html> [dostęp: 14.04.2015].

24 E. FISCHER-LICHTE: R. IV *Performatywne wytwarzanie materialności*. 3. *Dźwiękowość*. W: E. FISCHER-LICHTE, *Estetyka performatywności...*, s. 194–211.

25 H.-T. LEHMANN: *Tragödie...*, s. 237

26 A. SOWA: *Edyp ślepy, widz głuchy*. „Teatr dla Was” 2013. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173110,druk.html> [dostęp: 14.04.2015].

Uwaga widza koncentruje się raczej na tempie, intensywności, sile, energii i kierunku ruchu, a w konsekwencji na specyficznej materialności ciała wykonawcy, na jego szczególnej, indywidualnej cielesności²⁷.

Ekspresji aktorów sprzyjała forma przestrzeni teatralnej, wykreowanej w kameralnej w gruncie rzeczy Sali Heleny Modrzejewskiej, która na co dzień pełni rolę *foyer*. Burzyńska napisała:

Spektakl jest wyjątkowo ascetyczny: środkiem wyciemnionej sali, pośród siedzących na poduszkach widzów, biegnie łączący dwie pary drzwi stalowy podest-wybieg. W jego połowie z sufitu zwiesza się gruby sznur, który jako jedyny rekwizyt na rozmaite sposoby ogrywany będzie przez wykonawców, naprzeciw znajduje się stanowisko kompozytora i realizatorów dźwięku z komputerami i mikserami²⁸.

Całości dopełniała kreatywna siła reżyserii światła. Plastikne formy i efekty świetlne, w tym gra cieni na ścianach, działały synestezycznie na zmysły odbiorców. Sprzyjały temu kostiumy i charakteryzacja postaci. Aktorów opisała Burzyńska:

Poruszający się ciężkim krokiem [...], ubrani w podobne do zbroi czarno-szare kostiumy utkane ze strzępów syntetycznych materiałów, o rysach twarzy wyostrzonych przez ciemny, rozmazany makijaż, opleceni kablami mikroportów, wyglądają jak ocaleni z dziejącej się katastrofy: trochę jak zombie, trochę jak bohaterowie *Mad Maxa*²⁹.

W przedstawieniu *Klaty* przestrzeń oscylowała w kierunku kategorii wydarzenia jako efektu ruchu oraz percepcji aktorów i widzów. Wydarzeniowość *Króla Edypa* współtworzyły performowane przestrzenie dźwiękowe. W nawiązaniu do problematyki niniejszego opracowania podkreślić należy silne afektywne oddziaływanie takiej przestrzeni, która tym samym staje się przestrzenią atmosferyczną, otoczoną wytwarzaną aurą³⁰. Performatywny potencjał warstw: dźwiękowo-muzycznej i ruchowo-gestycznej, wpisanych w wykreowaną strukturę przestrzenno-światłą spektaklu, wzmocniony został krótkim czasem przedstawienia, trwającego około 40 minut.

Performans, jako sztuka programowo perswazyjna, w krakowskim *Królu Edypie* budził polisensoryczne doświadczenie u odbiorców. Jakub Papuczyś mówił o „maksymalnym zintensyfikowaniu emocjonalnego przeżycia” u widzów, konkretyzując:

27 E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 137.

28 A.R. BURZYŃSKA: *Deus ex machina...*, s. 137.

29 Ibidem.

30 E. FISCHER-LICHTE: R. IV *Performatywne wytwarzanie materialności. 2. Przestrzeń. Atmosfera*. W: E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 185–194.

Zamiast więc logocentrycznej opowieści, twórcy tego projektu tworzą warunki do jak najbardziej zmysłowego doświadczenia oswojonego i opowiedzianego wielokrotnie mitu o Edypie. Doświadczenia, które nie byłyby budowane tylko za pomocą skomponowanej przez Piernikowskiego muzyki, ale współkształtowane właśnie przez samo brzmienie języka czy fizyczną obecność i ekspresję aktorów³¹.

Śledząc relacje krytyki, stwierdzić przyjdzie, że znakomita większość skłonna jest klasyfikować to doświadczenie jako doświadczenie tragiczne, potwierdzając wstępną konstatację autorki, że współczesny widz poddany został działaniu mechanizmu *anagnorisis* Sofoklejskiej tragedii. Łukasz Maciejewski w swym tekście *Lament o zmierzchu* napisał:

Przekora Jana Klaty wobec solenności w inscenizowaniu klasycznych tragedii w sposób zadziwiający nie odbiera spektaklowi siły rytuału. Edyp wykuwa sobie oczy, na widowni robi się ciemno. Fajerwerki przestają mieć znaczenie. Nie ma ucieczki od fatum. Mrok nas Oślepia³².

Michał Zadara w swej inscenizacji *Oresteï* Iannisa Xenakisa, poprzez odwołanie do antycznego paradygmatu „teatru tragedii”, podjął próbę stworzenia opowieści mitycznej na kanwie historii Polski w okresie 1945–1971. Tym samym dokonał „przepisania” *Oresteï* Ajschylosa, potraktowanej jako tekst kanoniczny tego gestu dekonstrukcji. Lojalność Zadary wobec Ajschylosa ograniczyła się do kwestii ustalenia mitu założycielskiego wspólnoty, w którego powstaniu zasadniczą rolę odgrywa krwawa wojna. Inszenizator stał się świadomie spadkobiercą Xenakisa, którego utwór – mocno osadzony w osobistym dramacie kompozytora, jako ofiary wojny domowej w Grecji – pozostaje w bezpośredniej łączności ideowo-formalnej z tragedią greckiego poety dramatycznego z V wieku p.n.e. Dokonane przez Zadara „przepisanie” w pełni realizuje podstawowe założenie tej strategii, polegające na tym, że „teatr fabuły został zastąpiony teatrem sensów właściwych rzeczywistości, w której został zanurzony”³³.

Ramy modalne przedstawienia tworzyły dwa interteksty – przede wszystkim opera Iannisa Xenakisa *Oresteia*, podlegająca bezpośrednio „przepisaniu”, oraz *Oresteia* Ajschylosa, stanowiąca prawzór kulturowy, będący nośnikiem paradygmatu tragedii. We współpracy Zadary i dramaturga Daniela Przastka powstało, kontrowersyjne w oczach krytyki, polskie libretto, którego kompozycja obejmuje części zatytułowane: *Agamemnon*, *Ofiarnice*, *Łaskawe*. Ich akcja dzieje się kolejno: w 1945 roku, w 1956 roku i w 1971 roku, z uwzględnieniem faktów historycznych z dziejów PRL: reforma rolna, czas „odwilży”

31 J. PAPUCZYS: *Swinarskiego branie na Klatę*. „Didaskalia” Gazeta Teatralna 2013, nr 12. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214285,druk.html> [dostęp: 20.07.2016].

32 Ł. MACIEJEWSKI: *Lament o zmierzchu*. „Wprost” 2013, nr 46. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/172493,druk.html> [dostęp: 14.04.2015].

33 Hasło: ‘Przepisywanie’, oprac. J. LIPKO-KONIECZNA. *Słownik pojęć dramaturgicznych...*, s. 87.

i era gierkowska. Twórcy libretta dali do zrozumienia, że ignorują dotychczasowe „zawile, literackie translacje”, natomiast o formie ich przekładu, który uznali za wierniejszy Ajschylosowi, decydowały względy komunikatywności i prostoty przekazu i dlatego świadomie zaniedbali „skomplikowaną poezję greckiego oryginału” oraz odstąpili od politeizmu na rzecz monoteizmu³⁴.

Jak zauważył Michał Mendyk, Xenakis:

[...] wybrał z oryginalnej trylogii Ajschylosa fragmenty o największej emocjonalnej oraz symbolicznej sile, które jednak niekoniecznie układają się w spójną narracyjnie i dialektycznie całość³⁵.

Charakter tak stworzonej całości, zdaniem krytyka, pozwolił Zadarze na konfrontację starogreckiego mitu z własną opowieścią „eksplorującą topikę tragizmu władzy oraz bezwzględności dziejowego fatum”³⁶.

Monika Pasiecznik uwypukliła istotną w koncepcji reżysera paralelę pomiędzy Grecją po wojnie trojańskiej a Polską po II wojnie światowej i z tej perspektywy streściła akcję całości:

Agamemnon jest powracającym do kraju oficerem Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. W Polsce, zgodnie z uchwałą Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, wdrażana jest reforma rolna. Jego majątek przechodzi w ręce chłopów, a żona Klitajmestra okazuje się neofitką komunizmu. Agamemnona spotyka los tysięcy repatriantów – pada ofiarą terroru stalinowskiego. Dzieje się to na oczach jego dzieci – Orestesa i Elektry, które po latach będą chciały pomścić ojca.

Łańcuch zemsty wydaje się nie mieć końca. Kiedy jednak Orestes staje przed trybunałem Ateny, która ma osądzić jego zbrodnię, dokonaną na matce Klitajmestrze i jej kochanku Ajgistosie, łańcuch ten zostaje przerwany. Atena, która w spektaklu Zadary okazuje się Gierkiem, uniewinnia zbrodniarza Orestesa, zaś Furie-robotnice przekupuje obietnicami. „Mit założycielski” współczesnej Polski wieńczy epoka Edwarda Gierka: lata siedemdziesiąte, względny dobrobyt i zmiana polityki partii jako źródło współczesnej postpolitycznej rzeczywistości³⁷.

Jacek Hawryluk określił teatralną wizję Zadary mianem: „solidne nadużycie”. W podobnym tonie oceniała inscenizację Dorota Kozińska i Katarzyna Tokarska-Stangret. Innego

34 XENAKIS: *Oresteia*. Program teatralny. Premiera: 14 marca 2010 Teatr Wielki – Opera Narodowa Warszawa.

35 M. MENDYK: *Kassandra i Atena w czasach propagandy sukcesu*. „Dziennik Gazeta Prawna” 2010, nr 52. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154694,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].

36 Ibidem.

37 M. PASIECZNIK: *Mitologia postpolityczności*. „Odra” 2010, nr 5. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154723,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].

zdania był Tadeusz Kornaś, który wychodząc od określenia utworu Xenakisa, mianem kantaty nazwał inscenizację Zadary *Kantatą polską*, która podtrzymując konwencję, daje widzom „rodzaj teatralnego plakatu, bardzo radykalnego, operującego celnym i treściwym skrótem”³⁸. Tym sposobem uwidocznione zostały perswazyjne walory omawianego „przepisania”. Krytyk potwierdził siłę emocjonalnego oddziaływania zastosowanej w przedstawieniu metody twórczej:

Dosyć (jak na Zadare) statyczne obrazy, w połączeniu z ekstatycznymi chórami i włączoną w nie dramatyczną akcją wywiedzioną z tragedii, mają ogromną siłę wyrazu. Powinowactwo muzyki i wystawy stało się nierozdzielalną całością³⁹.

Mendyk wzmocnił w swej recenzji intuicję Kornasia i nazwał przedstawienie „monumentalnym plakatem historycznym”, którego kompozycja oparta została na ponadczasowych metodach retoryki sztuki propagandowej. Perswazyjny charakter zastosowanych strategii dookreślił krytyk w słowach:

To teatralny odpowiednik polityki historycznej, w której bardziej niż o dziejową prawdę chodzi o intensywność wspólnotowego przeżycia moralnego i emocjonalnego⁴⁰.

Nie dziwi zatem sugestia wyrażona przez Monikę Pasiecznik i poparta szczegółowym wyliczeniem podobieństw formalnych, że w przedstawieniu Zadary odżyła tradycja teatru politycznego Erwina Piscatora. Krytyczka skonstatowała:

Spektakl był wręcz czymś w rodzaju rekonstrukcji teatru Piscatora, który został nałożony na formę teatru greckiego. Zabieg ten okazał się ciekawy i artystycznie nośny⁴¹.

Kolejnym zabiegiem zastosowanym przez Zadare „w geście przepisywania” *Orestei* było przeniesienie ciężaru z motywacji jednostkowej na motywację zbiorowości. Pozytywne rezultaty przyniosło w tym względzie wyeksponowanie partii chóralnych w języku oryginału, czyli w kształcie zapisanym w librecie Xenakisa. Jednak Tokarska-Stangret mówi przy tej okazji wręcz o zaprzepaszczeniu tego, co stanowi o największej sile greckiej tragedii – indywidualnego wymiaru ludzkiego losu. W jaskrawy sposób obrazuje dokonaną zmianę multiplikowanie postaci Orestesa i Elektry – i nie chodzi tu bynajmniej o ukazanie ich najpierw jako dzieci, a następnie ludzi dorosłych, ale o zwielokrotnienie protagonistów, jako kilkorga robotników i robotnic, dokonujących mordu.

38 T. KORNAŚ: *Kantata polska*. „Didaskalia” – Gazeta Teatralna 2010, nr 96. http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/102451_druk.html [dostęp: 2.01.2018].

39 Ibidem.

40 M. MENDYK: *Kassandra i Atena w czasach propagandy sukcesu...*

41 M. PASIECZNIK: *Mitologia postpolityczności...*

Przepisywanie objęło również kwestie natury religijnej, co w konsekwencji doprowadziło, zdaniem wielu krytyków, do zmieszania porządków światopoglądowych, a przez to zarówno do rażących anachronizmów, jak i do zaciemnienia motywacji dramatu, prowadzącej do plakatowości ujęcia. Wracający z więzienia Orestes zasłania się przed żądnymi zemsty Eryniami-robotnicami PGR-u obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej. Strajkujące robotnice przywołują Maryję. Karkołomna pod tym względem wydaje się partia Kasandry, odrzucającej uczucia jedyne Boga, ciskającej w geście rozpaczny różańcem. Ostatnia scena *Łaskawych* zyskuje nieoczekiwany wymiar, gdy śpiewa się:

SEKRETARZE:

Dbamy o przyszłość państwa

Porozumiewając się z tak gniewnymi i wymagającymi obywatelami.

STRAJKUJĄCE:

Złowroga burza ustanie! nie zniszczy naszego zapалу

Odpuścimy wam łaskawie

Niech gorąca atmosfera nie zmarnuje plonów

Wyplenimy chwasty

Podwoimy ilość bydła na polu

A górnicy nieustannie będą wydobywać czarne złoto z kopalni.

DZIECI:

Bądźcie szczęśliwi

Cieszcie się dobrobytem

Cieszcie się wy

Przez dobrego Pana obdarowani

Przez najświętszą Pannę umiłowani.

SEKRETARZE:

Dobrze robimy dla naszego kraju

Trudna to była rozmowa

Ale umiejętnie was przekonaliśmy

Warto rozmawiać

Powiodły się nasze starania o wspólne dobro.

STRAJKUJĄCE:

Módlmy się aby podszepty złowrogie

Nie wzbudzały gniewu ludu

Aby ta ziemia nie nasiąkła krwią rodaków⁴².

42 XENAKIS: *Oresteia*. Libretto. W: Program teatralny...

W tym kontekście zrozumiałe staje się nadanie przez krytyka samemu zakończeniu mia-
na „quasi-socjalistycznego happeningu”⁴³. Publiczność otrzymała bowiem już na samym
początku kawałki kalki technicznej z wezwaniem do entuzjastycznego wymachiwania
nimi i włączenia się do akcji po fragmencie:

Wszyscy:

Radość niech rodzi radość
Wierzący w dobro i radość
Zwycięstwo niech będzie z wami
Nieście pochodnie pokoju
Wiecznego pomiędzy ludem a państwem
Bóg wszechwidzący
I prawda niech będzie świadkiem
Wołajcie wołajcie
Wołajcie teraz i śpiewajcie⁴⁴.

W przedstawieniu *Zadary* dochodzi do uproszczeń i stereotypizacji, co było źle postrze-
gane przez krytykę. Pasiecznik podsumowała:

Maksymalne uproszczenie, stereotyp, plakatowość, ujęcie popkulturowe to największa
słabość spektaklu *Zadary*⁴⁵.

Nie trudno jednak zauważyć, że mieści się to w strategii teatralnego samplingu:

[...] ponieważ jest to rodzaj bezpośredniej komunikacji, budującej relację przez dostar-
czanie widzowi bodźców zaczerpniętych wprost ze świata, w którym żyje na co dzień,
również w szeroko rozumianej popkulturze (produktem jest tu przedstawienie teatralne,
a ostatecznym konsumentem-odbiorcą widz)⁴⁶.

Należy równocześnie przypomnieć, że zamiarem *Zadary* było stworzenie mitu założyciel-
skiego, który nadal pozostaje źródłem współczesnej polskiej postpolityczności z właściwym
jej sposobem medialnej artykulacji założeń i celów. Poza tym należy wziąć pod uwagę, że:

Sampling, jak wiemy, może przyjmować różne formy obecności i funkcjonowania w utwo-
rze scenicznym. Może być zastosowany nie tylko na poziomie konstrukcji fabularnej,

43 B. TUMIŁOWICZ: *Damy radę*. „Przegląd” 2010, nr 12. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154709>, druk.html [dostęp: 2.01.2018].

44 XENAKIS: *Oresteia*. Libretto. W: Program teatralny...

45 M. PASIECNIK: *Mitologia postpolityczności...*

46 Hasło: ‘Sampling’, oprac. P. NAROŻNA. *Słownik pojęć dramaturgicznych...*, s. 89.

w warstwie językowej postaci, ale także przez odpowiednio skomponowaną scenografię, kostiumy, wplecioną muzykę a nawet światło. [...] Źródła, z których się tu czerpie, są szerokie: media (telewizja, Internet, pierwsze strony gazet), reklama, muzyka, polityka, film, religia i wiele innych. Jedynym ograniczeniem zdaje się wyobraźnia twórcy, który samplując, odwołuje się do doświadczeń i pamięci widza, by zrealizować własną strategię inscenizacyjną⁴⁷.

Zastosowanie przez reżysera samplingu w takim właśnie rozumieniu, potwierdziła w swej recenzji Ada Ginał, uwypukliwszy przy tej okazji perswazyjne walory wizji inscenizacyjnej Zadary:

Jednak mimo całej tej wciągającej i pomysłowo zrealizowanej zabawy z oryginałem – mamy tu między innymi cytaty z manifestu PKWN, obrazy stalinowskich represji, filmy z wystąpień Gomułki i Bieruta, spotkań Gierka z robotnikami – Zadara stracił kontakt z pierwowzorem. Poszedł tropem tych reżyserów, którzy operę traktują jedynie jako punkt wyjścia do przekazania własnej wizji⁴⁸.

W spektaklu Zadary wystawionym w Sali Młynarskiego w Teatrze Wielkim pojawiła się kolażowa konstrukcja przestrzeni teatralnej, będąca wyznacznikiem techniki samplującej. Bronisław Tumiłowicz określił jej charakter:

[...] konstrukcja z ośmiometrowych belek, która jest rusztowaniem i zarazem ekranem do wyświetlania rozdziałów historii⁴⁹.

Tokarska-Stangret uzupełniła:

Tak samo jak ludzie sformatowana jest przestrzeń. W programie spektaklu zamieszczono kolaże ikon PRL-u. Widzimy jakby wykrojone z plakatów, toporne sylwetki zniekształcone przez robocze uniformy. Mężczyzn stojących w rozkroku albo prostujących plecy, kobiety uchwycone w pozach znanych z socrealistycznych obrazów. Strony przecinają, wydrukowane grubą czcionką, popularne hasła propagandowe i nazwiska przywódców. Podobne napisy wyświetlane są na drewnianych krokwiach tworzących na scenie przestrzenną konstrukcję nawiązującą do placu budowy. Między ukośnie pozbijanymi belkami rozstawione są wysokie malarskie drabiny. Umożliwiają one w trakcie spektaklu wymianę PGR-owskich lamp na świetlówki gęsto jarzące się w halach fabrycznych. Znak czasu⁵⁰.

47 Ibidem, s. 91.

48 A. GINAŁ: „Oresteia” jak za Gierka. „Przekrój” 2010, nr 16. http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154706_druk.html [dostęp: 2.01.2018].

49 B. TUMIŁOWICZ: *Damy radę...*

50 K. TOKARSKA-STANGRET: *Szukanie sensu nie ma sensu*. „Teatr” 2010, nr 5. http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/99243_druk.html [dostęp: 2.01.2018].

Odwołując się do opinii Jacka Marczyńskiego, podkreślić przyjdzie perswazyjną siłę obrazowania scenicznego w przedstawieniu:

Sceniczne obrazy Zadary, będące skondensowaną lekcją polskich losów, mają wielką siłę. Reżyser operuje skrótem, metaforą, potrafi działać na emocje widzów⁵¹.

Kornaś trafnie przy tym zauważył teatralną koherencję warstwy muzycznej i plastycznej przedstawienia, gwarantującą stabilność całej złożonej fragmentarycznej struktury przedstawienia:

Celność obrazów, ich adekwatność wobec muzyki, wielka wyrazistość i ekspresja scen, nadzwyczajna umiejętność operowania skrótem, całkowicie odwracają charakter deklarowanej w programie „łopatologii”. Emocjonalny puls spektaklu Zadary i muzyki Xenakisa świetnie się dopełniają⁵².

Krytycy zgodnie podkreślali walory muzyki Xenakisa, jako środka wyrazu, który przede wszystkim konstruował siłę perswazyjną przedstawienia. Pasiecznik zauważyła:

Grecka „z ducha” muzyka Xenakisa znakomicie współgrała z wizją rewolucyjnej rzeczywistości. Jej surowość, glissanda, mikrotony już po pierwszych dźwiękach orkiestry tworzyły sugestywną aurę chaosu politycznego, zawieruchy dziejów. Michał Zadara usłyszał w niej przede wszystkim dzikość, szaleństwo, chaos (Xenakis uprawiał muzykę stochastyczną i probabilistyczną) i odniósł to do współczesności⁵³.

Performatywny charakter muzyki antycznej niepokoił już starożytnych, żeby przypomnieć Platona. Tradycje, również antyczne, z których wyrasta kompozycja Xenakisa uwypuklił Kornaś, pisząc, że wykorzystał on twórczo:

[...] muzykę antyku, ale i ortodoksyjnego Kościoła, [...] reminiscencje pieśni ludowych i robotniczych, [...] wreszcie nawiązanie do muzyki tradycyjnego japońskiego teatru nō⁵⁴.

Krytyk dodał jednak, że wyrazista emocjonalność utworu stanowi zewnętrzną jego warstwę, bowiem:

51 J. MARCZYŃSKI: *Mord na Agamemnonie to skutek reformy rolnej*. „Rzeczpospolita” 2010, nr 64. http://www.e-teatr.pl/pl/atykuly/154719_druk.html [dostęp: 2.01.2018].

52 T. KORNAŚ: *Kantata polska...*

53 M. PASIECZNIK: *Mitologia postpolityczności...*

54 T. KORNAŚ: *Kantata polska...*

Kompozytora fascynowała przez całe życie matematyczność muzyki – i tak połączenie żywiołu tradycyjnej pieśni i skomponowanej na jej bazie radykalnie nowatorskiej formy („matematycznej logiki celu”) tworzy wyjątkową całość⁵⁵.

Konstruktywistyczny walor muzyki Xenakisa – mający swe genetyczne umocowanie w doświadczeniu współpracy z Le Corbusierem – był elementem porządkującym strukturę teatralnego komunikatu o performatywnym potencjale.

W uruchomieniu perswazyjnych walorów warstwy muzyczno-dźwiękowej niebagatelna, by nie powiedzieć zasadniczą rolę, odegrało wykonanie. Zgodnie podkreślano w licznych recenzjach mistrzostwo dyrygenta Francka Ollu i wirtuozerię zespołu Opery Narodowej, osobne miejsce pozostawiając dla wyrażenia aplauzu dla perkusisty Leszka Lorenta. Kozińska w „Ruchu Muzycznym” oceniała:

Niekwestionowanym, zbiorowym bohaterem warszawskiego przedstawienia są muzycy, przygotowani pod czujną batutą francuskiego dyrygenta Francka Ollu. Zaczęli wprawdzie nieśmiało, ale już w rozedrganym, jęklwym, ślizgającym się po ćwiercotonach preludium instrumentalnym dało się wyczuć zapowiedź nieuchronnych wydarzeń, wypowiedzianych *expressis verbis* w potężnym unisonie chóru męskiego. Ollu dobitnie podkreślił symbolikę poszczególnych „gestów” muzycznych: solówkę oboju lamentującego nad ofiarą Ifigenii, potężnych fanfar na przybycie Agamemnona, gniewnej konfrontacji Orestesa i Klitajmestry, atmosfery podniosłego zgiełku w rytualnym finale⁵⁶.

Hieratyczne dzieło greckiego kompozytora rozpisane jest na chór męski, żeński i dziecięcy. W spektaklu Zadary partie chóralne śpiewane były w języku oryginału z równoczesnym wyświetlaniem na prompterach autorskiego polskiego tłumaczenia. Śpiew chóralny, w wykonaniu chóru Opery Narodowej i chóru Alla Polacca, realizowany głosem białym i gardłowym, wydatnie wzmacnia walory performatywne warstwy dźwiękowej przedstawienia.

Partie solowe bliskie były melorecytacji, jak rola Agamemnona w wykonaniu Seana Palmera. Pojawiły się role nieme, w tym pełna dramatyzmu kreacja Klitajmestry w wykonaniu Barbary Wysockiej. Obszernie w recenzjach omówiono partię Kasandry w wykonaniu barytona Macieja Nerkowskiego, w zastępstwie kontuzjowanego Holgera Falka. Postać Kasandry stanowiła w zamiarze kompozytora syntezę antycznego teatru greckiego i japońskiego teatru nō. Zdaniem Ginal Kasandra Zadary była „rozdartym płciowo i głosowo wizjonerem głoszącym tragiczny finał historii”⁵⁷. Mendyk podkreślił, niezwykle istotny z punktu widzenia tematyki niniejszego opracowania, performatywny charakter kreacji

55 Ibidem.

56 D. KOZIŃSKA: *Gniew, Matko Boska, opiewaj*. „Ruch Muzyczny” 2010, nr 8. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154708,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].

57 A. GINAL: „*Oresteia*” jak za Gierka...

Nerkowskiego, stwierdzając: „trudno było nie poddać się organicznej sile partii Kasandry”⁵⁸. Wnikliwie i wszechstronnie omówił postać wieszczki Kornaś. W zamyśle Zadary rolę zagrał mężczyzna „ubrany tylko w wojskowe spodnie wciśnięte w żołnierskie buty – w domyśle jeniec niemiecki (branka wojenna)”⁵⁹. Krytyk, podkreślając jej wyobcowanie, uwypuklił wszystkie możliwe aspekty tego stanu i wskazał na zabieg reżysera, polegający na rozciągnięciu w czasie do granic wytrzymałości całej sceny, wypełnionej śpiewem Kasandry pomiędzy rejestrem falsetowym i barytonowym, któremu sama towarzyszy na małym psalterium oraz z towarzyszeniem perkusji, stylizowanej dźwiękowo na bębny *taiko*. Śpiew eksponuje, znane z estetyki performatywności, ucieleśniające właściwości ludzkiego głosu:

Głos staje się polimorficzny. Traci jakiekolwiek cechy wskazujące na płeć, wiek, przynależność etniczną i inne cechy mówiącego. Stwarzana przez niego przestrzeń dźwiękowa jest doświadczana jako przestrzeń liminalna, jako przestrzeń ciągłych przejść, pasaży i przemian⁶⁰.

Osiągnięciu tego waloru sprzyjało posługiwanie się przez Nerkowskiego „kilkoma dźwiękami oplecionymi arsenałem niezwykle istotnych detali: glissand, tremolanda, mikrotonów, a nawet śpiewu gardłowego”⁶¹. W sferze wizualno-kinetycznej pojawiały się zabiegi teatralne, mające na celu przerwanie pętli feedbacku, a tym samym służące wzmocnieniu perswazyjnej siły przekazu. Kasandra zostaje wywleczona ze sceny, ale na nią uparcie powraca, by śpiewać dalej, ale dosięga ją strzał z pistoletu. Kornaś zauważył:

Zainscenizowane w ten sposób działania nie łamały bynajmniej prymarnej roli muzyki, to ona przez te kilka (kilkanaście minut) decydowała o wszystkim. Kasandra śpiewem stworzyła teatr⁶².

Należy uzupełnić, że był to teatr o wielkiej mocy sugestywnej, performującej skrajne emocje widzów w sytuacji liminalnej. Kolejne odwołanie do konstatacji Fischer-Lichte w pełni odzwierciedla przemiany, zachodzące pod wpływem, posiadającej właściwości performatywne energii, jaką generuje śpiew:

Śpiewając, przede wszystkim najwyższe tony, [...] zyskuje to, co nazwałam obecnością, a więc generuje ogromną siłę, która za pośrednictwem [...] głosu rozchodzi się w przestrzeni i cielesnie oddziałuje na słuchacza. Uwolniony od języka głos zdaje się Innym Logosu, którego panowaniu się wymknął, unikając niebezpieczeństwa i pułapki

58 M. MENDYK: *Kasandra i Atena w czasach propagandy sukcesu...*

59 T. KORNAŚ: *Kantata polska...*

60 E. FISCHER-LICHTE: *Głosy*. W: E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 207.

61 E. SZCZECIŃSKA: *Xenakis*. W: XENAKIS: *Oresteia*. Program teatralny...

62 T. KORNAŚ: *Kantata polska...*

zamknięcia. Poddanie się jego władzy nie oznacza wcale upadku i śmierci, jak w przypadku mitycznych syren, ale obiecuje zarówno przyjemne, jak i przerażające doświadczenie własnej cielesności jako zarazem zmysłowej i rozświetlonej⁶³.

Przedstawienie Zadary pełniło funkcje perswazyjne poprzez konsekwentne i wielowymiarowe zastosowanie w „geście przepisywania” *Oresteji* strategii samplingu. W konsekwencji wzorcowo realizowało funkcje tej strategii dramatyzacji klasyki, omówione przez Jean’a-Pierre’a Sarrazaca:

[...] w dziedzinie praktyki teatralnej montaż i kolaż nie są tylko technikami pisania tekstów, sugerują także sposób teatralnej realizacji, użycia światła, muzyki, środków aktorskich. Przede wszystkim jednak pozwalają stworzyć utwór otwarty (na otaczającą rzeczywistość, aktualność), zdominowany przez żywioł przypadkowej i nieprzewidywalnej gry, stanowiącej źródło jego ogromnego potencjału twórczego⁶⁴.

Performatywny charakter użytych przez reżysera środków artystycznych mógł się ujawnić dopiero w dłuższym przebiegu czasowym. Warszawskie przedstawienie trwało 100 minut i długość jego trwania zapewniała uaktywnienie perswazyjnych walorów stworzonego komunikatu teatralnego.

Konsekwentnie mówić w tym miejscu można o perswazyjnej mocy *anagnorisis*. Mechanizm jej działania na odbiorcę omówił Podbielski, przywołując schemat M.L. Welcha⁶⁵. To jednak, szczególnie w wypadku fenomenu odbioru spektaklu *Klaty*, nie wystarczy. Zrozumienie tego, co faktycznie miało miejsce, przede wszystkim w Sali Heleny Modrzejewskiej, umożliwia reinterpretacja pojęcia *anagnorisis* dokonana przez Lehmana. Chodzi mianowicie o postrzeganie przez tego uczonego anagnoryzmu, jako próby skłonienia, zachęcenia widza, przez zastosowanie postdramatycznych technik performatywnych, ku poznaniu Niepoznawalnego⁶⁶. W tragedii Sofoklesa i w operze Strawińskiego rolę medium transcendencji przejmuje Terejasz/Narrator. *Kłata* postrzega wieszczka przez oba te interteksty. Inspiracją reżysera dla jego wizji postaci są zarówno *Król Edyp* (Sofoklesa), jak i *Oedipus Rex* (Strawińskiego). Mrozek słusznie zauważa, że u Strawińskiego Terejasz tłumaczy jeszcze widzom w ich rodzimym języku to, co dzieje się na scenie i w przedakcji, przybliżając im tym samym „akcję monumentalnie statyczną, jak łacińskie frazy liturgii”⁶⁷. Polski reżyser, w epoce ponowoczesnej, odbiera postaci tę

63 E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 207.

64 J.-P. SARRAZAC: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007, s. 109. Cyt. za: *Słownik pojęć dramaturgicznych...*, s. 90.

65 H. PODBIELSKI: *Wstęp*. W: ARYSTOTELES: *Poetyka...*, s. LXXXVII.

66 H.-T. LEHMANN: *Tragödie...*, s. 19.

67 W. MROZEK: *Jan Kłata – punk operowy*. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 249 online. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171403,druk.html> [dostęp: 14.04.2015].

możliwość, choć za pomocą innych środków zmierza do tego samego celu artystycznego, który przyświecał Strawińskiemu, a który wyartykułował przywołany krytyk w słowach:

Klasykzna tragedia miała stać się znów czymś tajemniczym i nieprzejrzystym⁶⁸.

Język francuski, którym posługuje się Stawowy, jest perfekcyjny, ale przecież przez większość widzów nieznan, co stanowi naturalną barierę dla zrozumienia sensów tej partii, a dodatkowe zabiegi stylistyczne jeszcze pogłębiają oddalenie czy wręcz wyobcowanie mediatora tajemnicy. Sowa nazywała Terezjasza dziwakiem⁶⁹. Burzyńska pisała o Brechtowskim z ducha Narratorze, co dookreśliła:

[...] w przesadnie dramatycznych lub obscenicznym gestach, tautologicznych demonstracjach i komentarzach na stronie, przypomina kabaretowego wodzireja, który próbuje sprzedać publiczności pikantny, skandaliczny skecz z życia klas wyższych. Tak oto tragedia bez bogów staje się groteskową farsą⁷⁰.

Zaproponowana przez aktora interpretacja wzbudziła rozczarowanie i sprzeciw Drewniaka:

Krzysztof Stawowy gra bardziej w stylu *dell'arte*. Błądzi, niesie go gładka francuska fraza i chyba go bawi, że nikt na sali nie rozumie do końca, co mówi, a przecież jego zadaniem jest objaśnienie zagadki świata i ludzkich losów⁷¹.

Dekonstrukcja postaci Terezjasza w spektaklu Klaty stanowi niepokojący znak czasu i prowadzić musi do redefinicji pojęcia *anagnorisis*. Świat przedstawiony tragedii greckiej we współczesnych realizacjach wyzywać się zdaje sankcji boskiej. Z tym wszakże zastrzeżeniem, że w przedstawieniu Klaty ufundowana na „miksach otaczającej rzeczywistości” obecność Narratora zmieciona zostaje przez kosmiczny wymiar obrazu katastrofy. Podobnie jak protagonistów, widza oslepią ciemność finału i prowadzi go ku rozpoznaniu w antycznym sensie. W wypadku przedstawienia Zadary działanie efektu anagnoryzmu polega na sekularyzacji doświadczenia tragicznego. W tym świecie zamiana antycznego politeizmu na chrześcijański monoteizm prowadzi do operowania symbolami religijnymi na zasadzie rekwizytów, choć silnie przejawia się w przedstawieniu moralny sprzeciw wobec polityki reżimu komunistycznego, która rugowała religijność ludową ze sfery publicznej. Teatralna postać Kasandry jako brutalnie zamordowanej niemieckiej branki

68 Ibidem.

69 A. SOWA: *Edyp ślepy, widz głuchy...*

70 A.R. BURZYŃSKA: *Deus ex machina...*

71 L. DREWNIAK: *Dadaistyczny wyskok Jana Klaty...*

wojennej, co potraktowane zostało w kategoriach sprawiedliwego odwetu ofiar na niedawnych katach, prowadzić ma do rozstrzygnięć natury moralno-etycznej.

Wszystko to *nolens volens* sytuje interpretację omawianych przedstawień w rejonach refleksji Fischer-Lichte, która uzmysławia, że po doświadczeniu epoki oświecenia niepoznawalne nie posiada już wyraźnej sankcji Boga, zaś w epoce ponowoczesnej odwołuje się coraz chętniej do autorytetu nauki. Niezmiennym pozostaje to, że nadal w świecie zewnętrznym i we wnętrzu ludzkim działają nierozpoznawalne siły i emergencje, nieznaną logicznej wykładni. Uczona uświadamia, że po zwrocie performatywnym poprzez zastosowanie nowych technik artystycznych:

[...] akcje, performanse, instalacje i inne przedstawienia pozwoliły widzom pojąć i doświadczyć tajemniczego działania niemożliwych do kontrolowania sił⁷².

Pozwala to jej mówić o „nowym” oświeceniu w kulturze. W tym miejscu, zdaniem autorki, otwiera się niespodziewanie perspektywa spojrzenia na współczesną recepcję antyku w ponowoczesnym „teatrze tragedii” przez pryzmat kategorii „wniosłości”, tak jak rozumiał ją Pseudo-Longinus w swoim traktacie. Oświeceniowa popularność utworu *O wniosłości*, o czym mówi Podbielski, wskazuje na przykładzie recepcji Boileau, że ceniono ten wykład z uwagi na wartości emocjonalne generowane przez „wniosłość”, uruchamiające pętlę feedbacku w relacji nadawca-odbiorca. Mechanizm retoryczny oddziaływania tej kategorii bliski jest bardzo performatywnym metodom stosowanym w teatrze postdramatycznym dla osiągnięcia spodziewanych efektów. Począwszy od ogólnej charakterystyki traktatu Pseudo-Longinusa dokonanej przez Podbielskiego, upewnić się można w tym, że kierunek ukazanej przez autorkę paraleli jest właściwy i zapewnia owocne wnioski:

Traktat *O wniosłości* operuje więc głównie pojęciami wykształconymi przez retorykę. Zdradza doskonałą znajomość właściwych dla niej środków stylistycznych (tropów, figur itp.) i potrafi podporządkować ich użycie przedmiotowej wniosłości. Wyprowadzając je z przesłanek psychologicznych bądź etycznych, nadaje im zarazem wymiar antropologiczny i określa ich znaczenie zarówno ze względu na twórcę, jak i na publicznego odbiorcę⁷³.

Podbielski, omawiając zasługi Anonima w przybliżeniu mechanizmu oddziaływania środków artystycznych użytych dla uzyskania efektu „wniosłości”, zwrócił baczną uwagę na znaczenie *synthesis*. Wskazał, że dopiero na takim gruncie pełniej ujawnia się dążenie „do naturalnej, nieuświadomionej komunikacji uczuciowej i myślowej” pomiędzy nadawcą

72 E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 332.

73 H. PODBIELSKI: *Wstęp*. W: PSEUDO-LONGINUS: *O wniosłości...*, s. 72.

i odbiorcą, która zdolna jest wzbudzać w duszy odbiorcy odczucia estetyczne, intelektualne i emocjonalne. Uczony omówił kwestię oddziaływania „wzniosłości” w rozumieniu Pseudo-Longinusa w słowach:

Interesuje go natomiast rzeczywiście „to, co wielkie”, zwłaszcza taka postać literacka wielkości, która objawia się w momentach największej ekspresji, kiedy słowa autora docierają do słuchaczy z mocą zdolną wywołać w nich szczególny stan psychiczny. Stan ten charakteryzuje się zatraceniem wymiaru logiczno-racjonalnego, chwilowym zapomnieniem się i utożsamieniem z procesem twórczym artysty, głębokim wzruszeniem, któremu towarzyszy rodzaj zachwyty i entuzjazmu przenikających duszę (umysł) słuchacza⁷⁴.

W tym kontekście szczególnie kategoria „wzniosłości patetycznej” zdaje się uwyrażniać pokrewieństwa w zakresie zabiegów retorycznych stosowanych przez starożytnych i tych dających się obserwować w strategiach dramatyzacji klasyki zastosowanych przede wszystkim przez Klatę. Podobieństwo, o którym mowa, narzuca się przy lekturze komentarza Podbielskiego do wywodu Pseudo-Longinusa w tym zakresie:

Powtarza wielokrotnie, że sztuka patetycznego tworzenia ma coś z walki (ἐναγώνιον [enagōnion], z gwałtowności i budzenia lęku (σφοδρόν [sphodron], δεινόν [deinon]), że szczególnie zabiega ona o wyrażenia szorstkie i twarde. [...] Przywołane tu [...] obrazy pozwalają w patetycznej wielkości dostrzec także obecność elementów chaosu, zamętu i groźnych żywiołów⁷⁵.

Jako widzowie omawianych w niniejszym opracowaniu inscenizacji byliśmy świadkami triumfu antycznej *ars persuadendi*, gdy dane nam było odczuć zniewalającą siłę jej postulatów: *ethos, movere, permovere, flectere*. Potwierdzenie zyskiwało ustalenie Mirosława Korolki:

Perswazja pełni funkcję zniewalającą, kiedy świadomie odnosi się do woli słuchacza [...], aby go nakłonić, poruszyć, wzruszyć i zniewolić⁷⁶.

Z zastrzeżeniem, respektującym ustalenia estetyki performatywności, że wolicjonalny charakter odbioru przedstawienia w ponowoczesnym „teatrze tragedii” zapośredniczony zostaje przez *embodied mind*.

74 Ibidem, s. 67.

75 Ibidem, s. 48.

76 M. KOROLKO: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1990, s. 46.

Bibliografia

Teksty źródłowe (edycje, przekłady)

- AISCHYLOS: *Oresteia*. W: AISCHYLOS: *Tragedie*. Tłum. i oprac. S. SREBRNY. Warszawa 1952.
- AJSCHYLOS: *Oresteja*. W: AJSCHYLOS: *Tragedie*. Tłum., wstępy, przypisy R.R. CHODKOWSKI. T. 2. Lublin 2016.
- ARYSTOTELES: *Poetyka*. Tłum. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.
- PSEUDO-LONGINUS: *O wzniosłości*. Tłum. i oprac. H. PODBIELSKI. Lublin 2016.
- SOFOKLES: *Król Edyp*. Tłum. i oprac. S. SREBRNY. Wrocław 1952.
- SOFOKLES: *Król Edyp*. Tłum., wstęp, przypisy R.R. CHODKOWSKI. Lublin 2007.

Opracowania

- BOSSE C.: *exzessives fragmentieren*. W: *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*. Hg. A. BIERL, G. SIEGMUND, H. MENEGHETTI, C. SCHUSTER. „Medienanalysen”. T. 3. Hg. G.CH. THOLEN. Bielefeld 2009.
- FISCHER-LICHTE E.: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.
- FISCHER-LICHTE E.: *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*. Tłum. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Wrocław 2012.
- FUSILLO M.: *Fragmentierung des Dionysos. Performative Strategien in den „Bakchen”-Inszenierung*. W: *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*. Hg. A. BIERL, G. SIEGMUND, H. MENEGHETTI, C. SCHUSTER. „Medienanalysen”. T. 3. Hg. G.CH. THOLEN. Bielefeld 2009.
- KOROLKO M.: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1990.
- LEHMANN H.-T.: *Tragödie und Dramatisches Theater*. Berlin 2013.
- PAVIS P.: *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne A. UBERSFELD. Tłum., oprac., uzupeł. S. ŚWIONTEK. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- PODBIELSKI H.: *Wstęp*. W: ARYSTOTELES: *Poetyka*. Tłum. i oprac. H. PODBIELSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.
- PODBIELSKI H.: *Wstęp*. W: PSEUDO-LONGINUS: *O wzniosłości*. Tłum. i oprac. H. PODBIELSKI. Lublin 2016.
- Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i oprac. J. DEGLER. Wrocław 1988.
- RATAJCZAK D.: *Teatralność i sceniczność*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i oprac. J. DEGLER. Wrocław, s. 261–273.
- Słownik pojęć dramaturgicznych*. Oprac. M. SADOCHA. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59: *Zawód: Dramaturg*, s. 78–95.
- Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*. Hg. A. BIERL, G. SIEGMUND, H. MENEGHETTI, C. SCHUSTER. „Medienanalysen”. T. 3. Hg. G.CH. THOLEN. Bielefeld 2009.

Netografia

- BURZYŃSKA A.R.: *Deus ex machina*. „Ruch Muzyczny” 2013, nr 11. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214272,druk.html> [dostęp: 20.07.2017].
- DREWNIAK L.: *Dadaistyczny wyskok Jana Klaty*. „Dziennik Polski” 2013, nr 246 online. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171100,druk.html> [dostęp: 14.04.2015].
- GINAŁ A.: „*Oresteia*” jak za Gierka. „Przekrój” 2010, nr 16. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154706,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].
- KORNAŚ T.: *Kantata polska*. „Didaskalia” – Gazeta Teatralna 2010, nr 96. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/102451,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].
- KOZIŃSKA D.: *Gniew, Matko Boska, opiewaj*. „Ruch Muzyczny” 2010, nr 8. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154708,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].
- MACIEJEWSKI Ł.: *Lament o zmierzchu*. „Wprost” 2013, nr 46. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/172493,druk.html> [dostęp: 14.04.2015].
- MARCZYŃSKI J.: *Mord na Agamemnonie to skutek reformy rolnej*. „Rzeczpospolita” 2010, nr 64. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154719,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].
- MENDYK M.: *Kasandra i Atena w czasach propagandy sukcesu*. „Dziennik Gazeta Północna” 2010, nr 52. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154694,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].
- MROZEK M.: *Jan Kłata – punk operowy*. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 249 online. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171403,druk.html> [dostęp: 14.04.2015].
- PAPUCZYS J.: *Swinarskiego branie na Klatę*. „Didaskalia” Gazeta Teatralna 2013, nr 12. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214285,druk.html> [dostęp: 20.07.2016].
- PASIECZNIK M.: *Mitologia postpolityczności*. „Odra” 2010, nr 5. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154723,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].
- SOWA A.: *Edyp ślepy, widz głuchy*. „Teatr dla Was” 2013. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173110,druk.html> [dostęp: 14.04.2015].
- TOKARSKA-STANGRET K.: *Szukanie sensu nie ma sensu*. „Teatr” 2010, nr 5. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/99243,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].
- TUMIŁOWICZ B.: *Damy radę*. „Przegląd” 2010, nr 12. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/154709,druk.html> [dostęp: 2.01.2018].

Programy teatralne

- Król Edyp*. Reżyseria Jan Kłata. Program teatralny. Premiera: 17 października 2013 Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Kraków.
- SZCZECIŃSKA E.: *Xenakis*. W: XENAKIS: *Oresteia*. Program teatralny. Premiera: 14 marca 2010 Teatr Wielki – Opera Narodowa Warszawa.
- XENAKIS I.: *Oresteia*. Program teatralny. Premiera: 14 marca 2010 Teatr Wielki – Opera Narodowa Warszawa.

XENAKIS I.: *Oresteia*. Libretto. W: Program teatralny. Premiera: 14 marca 2010 Teatr Wielki – Opera Narodowa Warszawa.

Grażyna Golik-Szarawska

Persuasive methods in modern staging of Greek antiquity. Chosen issues

Summary

The study presents a look at the practice of a Polish theatre in the first decades of the 21st century in a perspective of classical rhetoric as a research tradition. It includes also an analysis of two important Polish theatrical performances: *Oedipus Rex* (directed by Jan Klata, premiered on 17th October 2013 in The Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej in Krakow) and *Oresteia* by Iannis Xenakis (directed by Michał Zadara, premiered on 14th March 2010 in The Teatr Wielki – Opera Narodowa in Warsaw). The analysis searches for performative examples of modern staging of Greek antiquity with reference to the fact that tragic experience is regarded as a kind of aesthetic experience. Researchers and authors associate the persuasive character of a Greek tragedy staged in a post-dramatic theatre with a katharsis category and reference to Aristotle's authority. A prime conviction is that an persuasive effectiveness of the Greek tragedy is gained thanks to a theatre articulation and understanding of anagnorisis category. The mentioned performances are examples of persuasive action which is concentrated on action effectiveness. The main emphasis within the analysis is on an attempt to outline persuasive methods which are used in performing pragmatics of a modern theatre for realizing the persuasive specificity of an ancient tragedy. The performances discussed here are based on new strategies of dramatization of the classics, such as rewriting, adaptation, devising, recycling and sampling, which are used by directors. This article describes methods of space creation in a modern theatre under the strict rules which leads back to the tradition of the *scène à l'italienne* and use of non-theatre space, where the rules in comparison to the Greek theatre are completely different. Furthermore, this article is an attempt to outline the participation of a modern spectator in both performances as well as to show evidence of theatrical criticism and a particular document – a protocol of memories.

Key words: „theatre of tragedy”, performativity, aesthetic experience, persuasive action, rewriting, adaptation, devising, recycling, sampling